

Les sèries per televisió de Sonimage: les pràctiques audiovisuals com a qüestionament teòric

Carolina Sourdis

RESUM

A través de la noció de creació com a laboratori i la concepció de muntatge desenvolupada per Godard al llarg de la seva obra, aquest article analitza el pensament que Godard projecta de la televisió cap al cinema a partir de les sèries per a televisió produïdes per Sonimage a finals dels setanta (*Six Fois Deux* i *France tour détour deux enfants*), i el projecte inconclús que es va dur a terme per fundar la primera estació de televisió a Moçambic. Relacionades amb altres films realitzats contemporàniament per Sonimage com *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) i *Comment ça va* (1975), les sèries per televisió proposen com a vehicle i suport per qüestionar aspectes propis del cinema des dels seus marges, reflexionant sobre la dimensió teòrica de les pràctiques audiovisuals, i aprofundint en la intersecció entre el treball polític i el component líric que Godard proposa en el si de l'instrument televisiu. Per últim es qüestiona el dubte com a motor de creació, partint de l'estructura interrogativa d'ambdues sèries.

PARAULES CLAU

Sonimage, Jean-Luc Godard, Sèries de televisió, Investigació, Pensament, Reflex, Laboratori, Muntatge, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage a Moçambic.

ABSTRACT

Through the notion of creation as laboratory and the conception of montage developed by Godard throughout his works, this article analyses Godard's thought projected from television to cinema based on the television series produced by Sonimage in the late seventies (*Six fois deux* and *France tour détour deux enfants*), and the unconcluded project developed in Mozambique for the foundation of the first television network. Related to other contemporary films made by Sonimage such as *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) and *Comment ça va* (1975), the television series are proposed both as a vehicle and a base to question aspects of cinema from its margins, reflecting about the theoretical dimension of the audiovisual practices and deepening into the intersection between the political work and the lyrical component that Godard settles within the televisual instrument. Finally, doubt as a motor for creation is questioned based on the interrogative structure of both series.

KEYWORDS

Sonimage, Jean-Luc Godard, television series, Research, Reflection, Laboratory, Montage, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage in Mozambique.

En una imatge cal descobrir un mètode.
Le Gai Savoir, Jean-Luc Godard

El 1976, la cadena de televisió pública France 3 emet els diumenges per la tarda la primera sèrie de televisió de Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, *Six Fois Deux/Sur et sous la communication*¹, realitzada al si de la seva recent formada companyia Sonimage amb seu a Grenoble. Dos anys després, comissionada per Antenne 2 i amb el suport de l'Institut Nacional de l'Audiovisual, Sonimage produeix *France tour détour deux enfants*² (Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville, 1978), una sèrie que adapta "lliurement" el canònic text pedagògic de la III República *Le tour de la France par deux enfants* de G. Bruno. En aquest cas, contrari al pactat amb els programadors, la sèrie és emesa a televisió només fins a 1980 en blocs de 4 capítols, i alternativament és estrenada el 1979 al Festival de Cinema de Venècia. En paral·lel, el 1977 la dupla emprèn un projecte a Moçambic per col·laborar amb la fundació de la primera estació televisiva a aquest país, junt amb l'Institut Nacional de Cinematografia, un ens estatal constituït per a fomentar el desenvolupament d'una cinematografia local en el si d'un procés de descolonització posterior a la seva independència el 1975³. El projecte no es duu a terme. El 1979 són publicades, al número 300 de *Cahiers du Cinema*, una sèrie de fotografies comentades per Godard, com a resum de l'experiència⁴.

A més d'incloure detalls del dia a dia a Moçambic, a mode de diari de camp, el document explica com estava concebut el contingut de la sèrie, la seva estructura i formats: cinc films enregistrats tant en vídeo lleuger com en cinema, en format súper 8mm i 16mm, i amb muntatges fotogràfics, en els que es tractarien «les relacions i la història d'aquestes relacions momentànies (històriques), entre un país que encara no té televisió i un petit equip de televisió d'un país que en té molta» (GODARD, 1979: 75). El primer i el cinquè film estarien dedicats a la relació del productor i el presentador, quedant els altres tres com a «esbossos, llibretes de notes, rutes de pensaments, desitjos i impressions» (1979: 74) per a expressar

els punts de vista de cada membre de l'equip: el productor, l'home de negocis i la presentadora-fotògrafa³. Amb aquest fil, doncs, es duria a terme el que era l'altra part fonamental del projecte: «Estudiar la televisió abans que aquesta existeixi, abans que inundi (fins i tot en poc en poc més de 20 anys) tot el corpus social i geogràfic de Moçambic [...]. Estudiar la imatge, el desig per aquestes imatges, mostrar una memòria, fer una marca, d'arribada o de sortida, una línia de contacte, una guia moral/política, amb una única finalitat: la independència». (GODARD: 1979: 74).

D'aquesta manera el projecte es proposava com una recerca de la imatge a partir de l'experiència de crear-la. «Dos o tres en el marge de la televisió per a pensar –i aquí és molt important anotar que aquest pensar porta implícit l'acte mateix de creació– la televisió amb tretze milions encara al marge del món. Tots dos marges junts per omplir una pàgina encara blanca o en la nit negra» (GODARD, 1979: 76). Així, les fotografies que componen el petit diari de l'experiència de Godard, són en la seva majoria d'homes, dones i nens de Moçambic en un acte d'observació, bé sigui mirant pel visor de la càmera o a la imatge en els monitors: la lògica de rodar i muntar, de fer imatges per després re-visionar-les. Són doncs, una evidència de la invenció d'aquesta «possibilitat de veure aquesta realitat i reflexionar sobre ella [...] d'investigar no solament amb paraules sinó amb matèria vivent» (GODARD, 1979: 101).

Una dècada abans, en un dels diàlegs de *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968), els joves discutien el mètode per obtenir veritables imatges i sons televisius i cinematogràfics. Es proposaven com a primera instància una etapa de registre i experimentació, seguida d'una etapa crítica –«descompondrem, reduïrem i recompondrem»–, i finalment, una etapa de formulació d'un model d'imatge i so. Molt propera a aquesta lògica resultaria el pas de Sonimage per Moçambic i, a grans trets, podria llegir-se com la síntesi d'una de les inquietuds més constants de les exploracions de Godard al llarg de la seva trajectòria posterior al Maig del 68: la possibilitat de vincular

1. *Six Fois Deux/Sur et sous la communication* està format per 6 capítols de dos segments cadascun, ordenats en fragments A/B, tal i com Godard organitzaria els capítols de les Histoire(s) du cinema (1988-1998). El primer segment reflexiona sobre un element de la producció d'imatges: la producció, l'autor, la fotografia, el guió, el so i el muntatge. El segon entrevista a un personatge determinat, que reflexiona sobre diversos temes: un agricultor, el propi Godard, un cineasta *amateur*, varies dones, el matemàtic René Thom i una parella.

2. *France tour Détour deux enfants*, té 12 capítols anomenats "Moviments". Estan estructurats a partir d'interrogatoris a dos nens: Camille i Arnaud. Godard els interroga individualment amb preguntes complexes de diversos tipus –la existència, el món, els diners, el treball–. Els capítols s'estructuren de la següent manera: 1. Obscur / Chimie, 2. Lumière / Physique, 3. Connu / Géométrie / Géographie, 4. Connu / Technique, 5. Impression / Dictée, 6. Expression / Francias, 7. Violence / Grammaire, 8. Désordre / Calcul, 9.

Pouvoir / Musique, 10. Roman / Économie, 11. Réalité / Logique, 12. Reve / Morale.

3. Abans de 1975 s'havien realitzat alguns documentals sobre els processos d'independència a Moçambic, Guinea-Bissau i Angola, però tots van ser realitzats per cineastes estrangers. Amb la independència de Moçambic i l'establiment de l'Institut Nacional de Cinematografia, es van començar a dur a terme programes impulsats des de l'estat per al desenvolupament d'una cinematografia local. Per a un panorama general de la situació cinematogràfica a Moçambic, veure: PASLEY, Victoria, Kuxa kanema: *Third Cinema and its transatlantic Crossings*, en *Rethinking third Cinema*, ed, Ekotto Frieda, Koh Adeline, 2009.

4. El número complet està disponible a <http://diagonalthoughts.com/wp-content/uploads/2012/12/300.pdf>: *Le dernière reve d'une productore*, pg. 70-129.

la dimensió teòrica i la dimensió pràctica al cinema, concebut els mètodes de creació molt més relacionats amb els científics. El cinema –les imatges, els sons i les seves infinites relacions– com a laboratori on es busca, pensa i crea *just una forma* per materialitzar les idees a partir d'un suport sensible: les imatges audiovisuals.

Intentar formular un pensament purament platònic de Godard sobre la televisió, podria limitar-se a definir les vores entre el cinema i la televisió a partir de les especificitats dels formats, els seus mecanismes d'exhibició i lògiques de producció considerant que Godard sempre descobreix en aquests una potència de sentit, i probablement, conclouria amb la innegable supremacia del cinema enfront de la televisió. No obstant això, vinculat a les seves pràctiques, relacionat amb certa metodologia de treball –la creació com a laboratori– i amb altres problemàtiques transversals al seu pensament –la concepció complexa de muntatge–, les sèries de televisió no deixen de ser un vehicle i un suport per qüestionar aspectes propis del cinema des dels seus marges: el cinema esdevingut en audiovisual. És des d'aquesta zona perifèrica on Godard genera l'espai per qüestionar nocions tals com la comunicació, la transmissió i la recepció de la informació en relació als poders ideològics dominants, sobre (i sota) les imatges televisives.

Si bé el teòric Philippe Dubois proposa *Six Fois Deux* com l'últim treball polític de Godard i France *tour détour* com el seu primer treball líric cap al seu renaixement al cinema, i encara que en general aquesta última sèrie resulta més estudiada en la seva dimensió plàstica i lírica, sobretot en relació amb els estudis de moviment que després reprendrà Godard a *Sauvi qui peut (la vie)* (1979), i *Histoire(s) du cinéma*, resulta significatiu aprofundir en la intersecció entre el treball polític i la línia «lírica, artísticament densa» (DUBOIS, 1992: 174) que obre Godard en el si de l'instrument televisiu. En el diari de Moçambic escriu: «Assaig de rodatge en vídeo al mercat. Poc conclusiu. Material molt poc sofisticat per registrar la bellesa dels colors. Molt destorbant per filmar “sobre el viu”»; i pàgines més endavant: «Segon rodatge al mercat multicolor. Plànols més calmats i millors. Anne-Marie tenia raó i Jean-Luc Godard falla. Millor voler rodar en súper 8mm i transferir al vídeo si és necessari» (GODARD, 1979: 116). Paral·lela a la cerca de la imatge naixent amb la finalitat de la independència, persisteix la cerca de la llum, el color, aquell material “vivent” del cinema.

En el segment 6A: *Avant et Après de Six Fois Deux*, el presentador comenta retrospectivament el que s'ha pretès amb la sèrie, com s'ha pensat l'estructura i la relació dels segments en relació a la cadena de producció i el consum de les imatges. Torna sobre diversos plànols que han estat part del conjunt, reflexiona sobre els procediments tècnics als quals han estat sotmesos per ser

transmesos: totes les imatges estan codificades, “corrompudes”, «com la d'aquest petit nen sota la llum estrident del sol [...] Si fos bella...podries imaginar?», se'ns deixa veure la presa en brut. Per primera vegada, la imatge deixa d'estar subjecta a la veu del narrador-presentador, la pista de so original es restitueix.

Per veure el «pensament» que Godard projecta des de la televisió cap al cinema, fa falta estudiar ambdues sèries en conjunt, amb l'experiència de Moçambic inacabada en el mitjà, i relacionats amb els altres treballs realitzats per Sonimage en aquells dies: *Ici et ailleurs* (1974), que és alhora una conclusió i un punt de partida, tancant per un costat una etapa de militància política i obrint, per l'altre, una etapa de reflexió crítica des de i cap a les imatges i els sons; *Numéro deux* (1975), on es fa evident la cerca d'un dispositiu tècnic per mostrar les relacions entre imatges (d'aquí els registres en 35mm de les múltiples disposicions dels monitors, d'una imatge sobre, sota, al costat d'una altra); i finalment, *Comment ça va* (1975) que, essencialment, és un estudi sobre la idea de la imatge fotogràfica com a «àtom», les friccions del qual i interaccions, ben observades, són capaces de crear una imatge per comparació.

Com ho refereix Michael Witt a *Godard Cinema Historian*, el que busca el cineasta amb les sèries per a televisió és «forjar un espai crític i d'oposició dins del context de les emissions televisives, posant de manifest simultàniament les limitacions i distorsions del que considera els seus multiplicats abusos» (WITT, 2013: 169), donant «un gir de les convencions televisives contra si mateixes» (DUBOIS: 1990, 174). D'aquesta forma es torna fonamental partir dels propis codis televisius: la serialitat en les emissions pot pensar-se com a estructura de muntatge, la dinàmica de l'entrevista pot tornar-se una eina d'expressió o la intromissió dels presentadors establir-se com a comentari reflexiu. El treball en televisió continua (per ventura del cinema?) com una crítica introspectiva, des de l'interior i amb la imatge mateixa; en el si d'una imatge que es reflecteix i descobreix la seva pròpia reflexió. «Sempre 2 per 1 imatge» (1979: 88), escriu Godard. La imatge sempre serà, almenys, la suma de si mateixa i el seu reflex.

Aquesta exposició de la imatge és el que Godard concep com a treball polític del cineasta, fer films “políticament”. Apunta Godard a propòsit de *La Chinoise* (1967), ja un film que es platea com a ruptura a la vora del 68: «Solament destrueixo una certa idea d'imatge, certa manera de concebre el que ha de ser. Però mai ho he pensat en termes de destrucció. El que volia era passar a l'interior de la imatge» (GODARD a AIDELMAN i DE LLUQUES, 2010: 80). D'ara endavant, el treball cinematogràfic en el si de la seva militància consistiria en «interrogar-se políticament sobre les imatges i els sons i sobre les seves relacions [...] en no dir més “és una imatge justa”, sinó “just és

una imatge» (2010: 90), “bella fórmula” de *Vent de l'est* (Grup Dziga Vertov, 1969) que seria represa per Gilles Deleuze per definir, precisament, aquelles idees que havia “vist” a la sèrie *Six Fois Deux*:

Les idees justes són sempre idees que s'ajusten a les significacions dominants o a les consignes establertes, són idees que serveixen per verificar tal cosa o una altra, fins i tot encara que es tracti d'una cosa futura, fins i tot encara que es tracti de l'avenir de la revolució. Mentre que “justament idees” implica un esdevenir present, un quequeig de les idees que no pot expressar-se sinó a mode de preguntes que tanquen el pas a tota resposta (DELEUZE, 1997: 34).

Tancat el pas per a les respostes, les preguntes «fins i tot la interrogació més simple “Com va això?” es transforma en un problema concret» (BRENEZ, 2003: 165). Les dues sèries realitzades per Godard es generen i s'estructuren des d'interrogacions sostingudes a diferents personatges, a *Six Fois Deux*, més a manera d'entrevista i en *France tour détour* més a manera d'interrogatori. Si en la primera, el modelatge del discurs ve donat en major mesura pel saber particular de cada interlocutor –Luison com a agricultor pensa i viu de tal manera les relacions de producció i de treball, a diferència de Marcel qui com a relloger i cineasta amateur pensa i viu d'una altra–, en la segona el modelatge està donat pel cineasta, les preguntes semblen tenir un fil, portar a alguna cosa que els interpellats ignoren. Seguint les reflexions de Deleuze sobre *Six Fois Deux*, aquesta insistència en la interrogació s'identifica com un quequeig alhora creador i creatiu que exposa el dubte com a motor de la creació, aspecte que Godard exploraria àmpliament amb treballs com *Lettre à Freddy Bauche* (1981), *Scénario du film passion* (1982), *Changer d'image* (1982), i fins i tot molt més tard a *Eloge de l'amour* (2001).

A *Lettre à Freddy Bauche* la càmera explora el paisatge repetidament amb moviments aleatoris mentre el cineasta explica en off que aquell vídeo és la cerca d'amb prou feines tres plànols: el verd, el blau i el pas del verd al blau. Els moviments flotants, no obstant això, romanen indefinits, com si fossin la imatge d'un estat de transitorietat. No existeix el verd o el blau, ni tan sols és necessari crear-los; per contra la potència de la peça radica en la creació d'un cert trajecte, d'una «ruta de pensament» (GODARD, 1979: 74) que es fa evident posant de manifest el valor de l'interval, el recorregut de la càmera a manera de traç del pensament. «Quan mires recorres la imatge. Si es pogués veure el que fa el teu cap seria com un dibuix. Doncs justament després, les teves mans ja no fan un dibuix perquè van sempre en el mateix sentit [...] oblides els moviments de la mirada, no et recolzes en ells per pensar», assegura Miéville a *Comment ça va*.

Si bé constitueixen peces liminars en referència a la resta de la seva trajectòria, el pas de Sonimage per la televisió aprofundeix en l'experimentació sobre les possibles relacions entre les imatges i els sons, ja no només des d'una perspectiva ideològica, sinó per qüestionar i pensar teòricament sobre la imatge. Per què un plànol va darrere d'un altre? Què existeix entre les imatges? Com descompondre les seves parts constitutives? Aquella linealitat en la lògica del llenguatge que acusa Miéville com un treball de cecs a *Comment ça va*, troba en aquest quequeig el seu primer principi de ruptura. Separar per unir millor. Potser les pràctiques en televisió de Godard i Miéville podrien pensar-se com a primers esborranys per a *Histoire(s) du cinéma*, primers esbossos on el muntatge ja començava a buscar ser eina creadora d'una imatge virtual i poètica, a concebre la imatge “com a pura creació de l'esperit”. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDELMAN, Nuria i DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Pensar entre imàgenes*. Barcelona. Intermedio.

BERGALA, Alan (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona. Paidós.

BRENEZ, Nicole (2004). «The Forms of the Question» en TEMPLE, Michael, WILLIAMS James y WITT, Michael. *Forever Godard*. Londres. Black Dog Publishing. Pág. 160-177

DELEUZE, Gilles (1997). Negotiations 1972 -1990. Entrevista per Jean Narboni y Pascal Bonitzer originalment publicada a *Cahiers du Cinéma*, No. 271.

DIAWARA, Manthia (1992). *African Cinema*. Bloomington. Indiana University Press.

DUBOIS, Philippe (1992). «Video thinks what cinema creates» en BELLOUR, Raymond, SON + IMAGE 1974-1991. Nueva York. The Museum of Modern Art. Pág. 167-182

EKOTTO Frieda y KOH Adeline (2009). *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. Berlin. LIT Verlag.

FAIRFAX, Daniel (2010). «Birth (of the image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique» en Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies No. 3. Pág. 55-67.

GODARD, Jean-Luc (1979). «Le dernière reve d'une producteur». *Cahiers du Cinéma*, No. 300. Pág. 70-129.

WITT, Michael (2013). Jean-Luc Godard. Cinema Historian. Bloomington. Indiana University Press.

CAROLINA SOURDIS

Realitzadora i investigadora audiovisual formada a Bogotá i Barcelona. Els seus treballs audiovisuals han estat exhibits en festivals a Espanya, Colòmbia i Iran. Com a investigadora ha treballat sobre el muntatge i les pràctiques del found footage amb suport del Ministeri de Cultura de Colòmbia. És

investigadora pre-doctoral al Departament de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Les seves línies d'investigació són les derives assagístiques al cinema europeu i els punts de convergència entre pràctica i teoria cinematogràfica.